

La conservación de la arquitectura: materia y mensajes sensibles

por Camilla Mileto*



La arquitectura , concebida como superposición de las aportaciones de la historia y guardián de la memoria a través de sus huellas y sus fragmentos, posee un carácter único e irreproducible en su materia y mensajes que el arquitecto debe saber respetar. Superado el concepto de restauración como reparación funcional, mecánica o tipológica del edificio, superada la necesidad de corregir, enmendar o mejorar formalmente el monumento desde la perspectiva del presente y superada la aprensión por una simbiosis realmente respetuosa de la intervención contemporánea, ha llegado el momento del conocimiento sensible, cuya mirada, a medio camino entre razón y sentimiento, permite minimizar el impacto de la restauración sobre el carácter y la experiencia sensible de la arquitectura.

The Conservation of Architecture: Sensitive Matter & Messages. Architecture conceived as the superposition of historic contributions and safeguard of the traces and fragments of memory has a unique, irreproducible character in its matter and messages that must be respected by the architect. Now that the concept of restoration as functional, mechanical or typological repairs to the building and the need to correct, amend or formally improve the monument from a contemporary viewpoint has been transcended and a really respectful symbiosis of contemporary methodology has been achieved, the time has come for a sensitive approach, half-way between reason and sentiment, making it possible to minimise the impact of the restoration works on the character and sensitive experience of architecture.

*Camilla Mileto es arquitecto y profesora de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia

1. Arquitectura que crece y muda en el tiempo (Pilar de Carlos V, Torreón y Puerta de la Justicia, Alhambra, Granada)
2. Ejemplo de toma de datos para la lectura estratigráfica



2

La arquitectura se transforma a lo largo de su vida

En la mayoría de los casos, la arquitectura del pasado ha crecido o ha sido modificada en el tiempo. Ha sido construida paulatinamente en el transcurso de los años o de los siglos, en diferentes fases de obra o en diferentes periodos de construcción, y además, posee una connotación de carácter inacabado debido a las continuas transformaciones que sufre a tenor de las nuevas exigencias funcionales, sociales o culturales. La arquitectura del pasado se constituye, por lo tanto, en el testigo de la historia en sus múltiples facetas: la historia del pensamiento, la historia de la construcción, la historia de los usos y hábitos culturales, la historia de la sociedad y de sus gustos, etc.

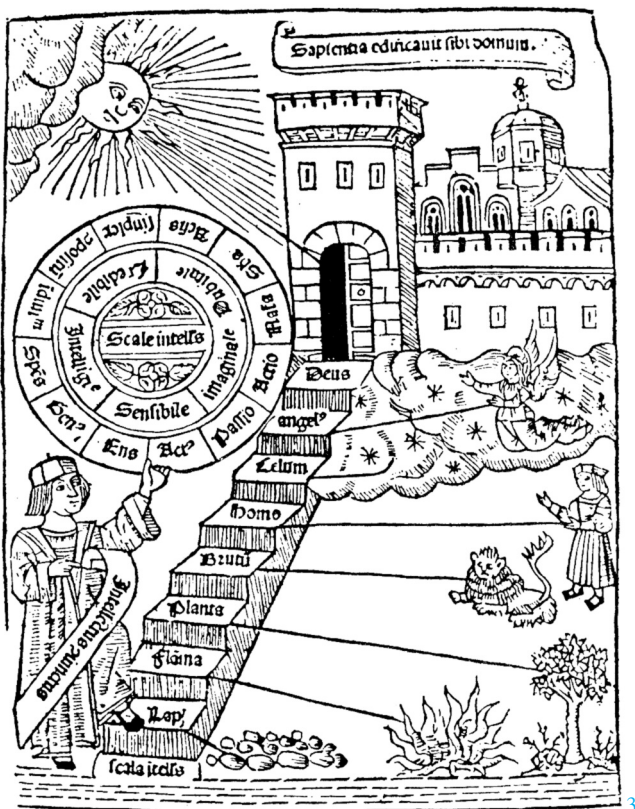
Esta actividad de modificación atañe a cualquier edificio que, con el tiempo, ha perdido su funcionalidad o adecuación a las necesidades de la sociedad que lo ha heredado. Cada generación modifica el edificio según sus necesidades y su pensamiento cultural y artístico en una inevitable, y deseable, actividad continua de actualización del patrimonio. Este proceso de revisión y readaptación se ha verificado repetidamente en el caso de edificios construidos hace siglos, y sigue teniendo lugar también en edificios más recientes. Es suficiente pensar en las intervenciones de restauración de las arquitecturas de la Modernidad, ya convertidas en piezas históricas sujetas al temido paso del tiempo. Además, la arquitectura en el tiempo también se transforma simultáneamente por la acción de la naturaleza que muda su materia: la piedra se erosiona, las juntas se disgregan, los enlucidos se disuelven, las maderas palidecen, los metales se oxidan, los revestimientos se despegan, los líquenes colonizan la superficie. La arquitectura se transforma en el tiempo por la acción conjunta del hombre y de la naturaleza.

La conciencia de la mutabilidad

Todas las trazas de estas transformaciones son huellas incisas en la materia capaces de contar su historia a quien sea capaz de escucharla. El análisis estratigráfico de la arquitectura¹ es un método dirigido a la documentación y análisis de las huellas antrópicas grabadas en la materia de la arquitectura. Su objetivo principal es la formulación de una hipótesis de la evolución histórica del edificio pero, al mismo tiempo, facilita la observación de los materiales y las técnicas constructivas así como su evolución espacial. Además, al mismo tiempo, su proceso de elaboración enseña al arquitecto a entender el edificio como algo mutable en el tiempo. La arquitectura, vista bajo este prisma, pierde toda posible connotación de *tipo*, inmutable-abstracto-atemporal, para adquirir la categoría de *organismo*, mutable-vivo-temporalizado.

La *arquitectura-organismo* se transforma o es transformada continuamente, en ciclos repetidos de construcción-uso-modificación-uso-modificación-uso..., donde cada modificación deja huellas materiales de las transformaciones arquitectónicas, estructurales, espaciales, etc. y donde cada fase de uso deja huellas del desgaste y la degradación de los materiales. Las huellas de ese proceso sin fin se custodian en la materia que constituye el edificio, analizable racionalmente como un puzzle que a la postre se puede recomponer, aunque tal vez con alguna pieza faltante.

Lo que importa, al final del proceso de estudio, no es sólo la formulación de una hipótesis histórica más o menos completa de la evolución constructiva del edificio, sino también la conciencia adquirida del necesario proceso de transformación y del papel fundamental que cada pieza, aun la más mínima, puede desempeñar en la reconstrucción de este puzzle².



El lugar de la historia, la memoria y el tiempo

La arquitectura, a través de las huellas grabadas en su materia, cuenta sus vivencias, la historia de sus transformaciones antrópicas y modificaciones naturales debidas al paso del tiempo. La *arquitectura-organismo*, ligada a la materialidad, las texturas, los colores y las formas de la materia bajo el efecto del tiempo y de las transformaciones, se hace incompatible con el concepto abstracto de *espacio* arquitectónico entendido como ente geométrico y matemático. Frente al concepto de *espacio*, abstracto e idealizado, se abre camino el concepto del *lugar*, expresivo y material, ligado, como diría Norberg-Schulz³, a los fenómenos que en éste se manifiestan.

Este lugar de la arquitectura que se transforma continuamente se caracteriza por la presencia de elementos diversos y heterogéneos, fragmentos restantes de las múltiples configuraciones que la arquitectura adquirió a lo largo de su vida. Se trata de un lugar complejo, quizás difícilmente explicable, donde la complejidad se debe a la presencia simultánea de elementos diferentes interrelacionados según un orden bien claro: la sucesión de las transformaciones que el edificio ha sufrido en el transcurso de sus vivencias. La complejidad de este lugar, difícil de entender y ordenar en todos sus matices, no constituye, como afirma Venturi⁴, un caos ingobernable, sino la expresión de la riqueza y la variedad de su historia.

El lugar de la multiplicidad de las historias no ofrece referencias claras, sino se propone como un coro polifónico de múltiples episodios donde cada uno se expresa con su identidad diferente y definida dentro de su complejidad articulada. El lugar de la multiplicidad de las historias, heterogéneo-múltiple-complejo, expresa la intensidad de sus vivencias, la variedad de las necesidades, los gustos,

3. Escalera de subida y bajada (Ramón Llull, *Liber de ascensu et descensu intellectus*, ed. en 1512)

4. Muro heterogéneo y complejo (iglesia de San Juan de los Reyes, Granada)

5. Pavimento desgastado por el uso cotidiano de los visitantes (Alhambra, Granada)



5

los usos, las ideas. Según Ruskin, la arquitectura es el *guardián de la memoria*⁵. En este sentido, el lugar de la arquitectura transformada y estratificada en el tiempo, custodia la memoria de sus avatares —*memoria personal*— y la *memoria colectiva* de las sociedades que lo construyeron, lo habitaron y lo transformaron.

Pero la memoria, como nos enseña Augé⁶, no constituye nunca la verdad de los hechos porque, por exacto que sea el recuerdo, siempre está sometido al filtro de la lejanía. La memoria del lugar está custodiada en las *huellas*, improntas dejadas por una actividad constructora o demolidora, y en los *fragmentos*, parte superviviente de un todo desaparecido. Ambos constituyen una *presencia* material que alude a la *ausencia*: la memoria que éstos custodian no es continua y lineal sino, como el *septeto del músico Vinteuil* descrito por Proust⁷, se refleja en una alternancia de llenos y vacíos que, en la composición, encuentran una construcción común, una armazón invisible. Paseando por las habitaciones de estos lugares cargados de presencias, tal como sugieren las técnicas mnemónicas⁸, el hombre, dejando que las lagunas estimulen su imaginación, puede recobrar la memoria que allí se encuentra custodiada. El lugar de la arquitectura es el *lugar de la memoria* o, en una expresión de Candu⁹, el lugar donde la memoria trabaja.

Las huellas y los fragmentos que permiten recobrar la memoria se han depositado en diferentes momentos de la historia del edificio. La estratificación de estos elementos proporciona el ritmo del *tiempo antrópico*: el tiempo de las fases constructivas e modificativas, espejo de las necesidades de las sucesivas generaciones de habitantes, intercaladas por el *intertempo* del uso que surca y desgasta la materia en el paso cotidiano sobre un pavimento o un esca-

lón, en la abertura repetida de una puerta que golpea una pared o en la caída rítmica de una gota sobre la piedra de una pila. Las huellas de estas transformaciones se estratifican en múltiples y sucesivas configuraciones. Si pensamos en las características que propuso Giedion¹⁰ para definir el *espacio-tiempo* en la arquitectura, la *multiplicidad* y la *simultaneidad*, no podemos sino advertir claramente la potencialidad del concepto de *espacio-tiempo* en una arquitectura histórica donde se aprecian la multiplicidad de las configuraciones, lugares diversos estratificados a lo largo de la historia, y la simultaneidad de los tiempos, como en la pintura de Klimt¹¹, las composiciones de los cubistas¹² o las fotografías futuristas¹³.

Además los materiales están sujetos al *tiempo natural* del envejecimiento que deposita una *pátina* en sus superficies. Día tras día la naturaleza surca la materia en una acción continua que encontramos también en la base de la concepción estética del *wabi-sabi* japonés¹⁴, donde la belleza y la apreciación estética derivan de la conciencia de un declive irremediable, de la apreciación del tiempo de la transformación, un tiempo que impregna todo y constituye la esencia misma de la vida. Ruskin¹⁵ y Yourcenar¹⁶, entre otros autores, consideran este inexorable envejecimiento como un valor añadido a la belleza creada por el hombre, de la misma manera que Riegl¹⁷, en su *valor de antigüedad*, reconoce que la materia envejecida constituye el monumento del tiempo.

La historia, la memoria y el tiempo son los ingredientes fundamentales del *carácter* de una arquitectura que se transforma, que muda y que se estratifica, son los elementos que permiten que esta arquitectura se manifieste tal como es y que establezca con el hombre un diálogo cargado de mensajes.



El hombre y la arquitectura

Este diálogo que la arquitectura establece con el hombre se basa en la experiencia que éste obtiene del lugar. Aparte de la experimentación racional a través de su análisis atento –más ligada a los investigadores–, el hombre experimenta el lugar a través de sus sentidos, de su gusto y de su sensibilidad. Si la arquitectura que se transforma y estratifica define un lugar ligado a la historia, la memoria y el tiempo, como se ha visto, la experiencia del hombre respecto a este lugar estará ligada principalmente a estas categorías.

La mirada del hombre

La experiencia primera y más inmediata que el hombre tiene del lugar se verifica a través de los sentidos, especialmente a través de la vista y de la experiencia sinestésica del tacto a través de la vista. Esta percepción consiste en una fase de *recepción* de la información que proviene del exterior a través de los órganos sensoriales y en una fase de *elaboración* a través del filtro de la subjetividad personal y cultural. La imposibilidad de penetrar en la subjetividad de cada hombre obliga a profundizar en los mecanismos de la percepción de una forma más general, es decir, en los mecanismos que se pueden reconocer como comunes a todos los individuos, como hicieron los investigadores de la *Gestaltpsychologie*¹⁸. Las leyes¹⁹ y los principios²⁰ formulados por estos investigadores permiten realizar algunas observaciones sobre la percepción del lugar de la arquitectura estratificada.

El principio de la *organización figura-fondo* permite reflexionar sobre el impacto que pueden tener las lagunas de fábricas, faltas de elementos arquitectónicos, interrupciones de estructuras en la totalidad del lugar, tema ampliamente tratado por Brandi en relación a las pinturas murales²¹. Pero también nos permite una reflexión sobre el impacto que las nuevas aportaciones, reintegraciones o los elementos de nueva inserción pueden tener en el lugar. El conocimiento de los mecanismos que crean este fenómeno (dimensión relativa, orientación, inclusión, convexidad, simetría, color, etc.) permite controlar los éxitos de la inserción de un elemento nuevo según los criterios establecidos por el proyecto: el elemento nuevo puede destacar sobre el conjunto del lugar y ejercer de figura sobre el fondo del lugar o se puede integrar y ejercer de fondo respecto al lugar que prevalece.

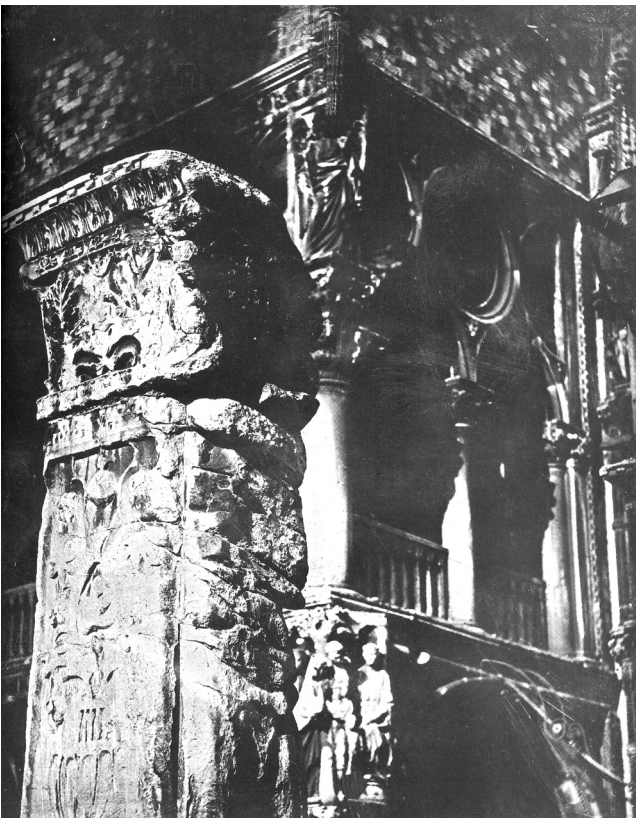
Ligado a estas reflexiones se encuentra también el fenómeno de *centramiento o de campo*, es decir, la facultad del hombre de centrar su atención en una parte restringida del lugar o en un elemento del mismo respecto a la totalidad. Un elemento o parte destaca respecto al resto, a los ojos del observador, en base a criterios de necesidad, concentración de información o significado, contraste. Es decir, una escalera, un elemento decorado o un fragmento llamativo, y un elemento de nueva inserción que contrastara por sus características físicas, llamarían la atención dentro de un lugar complejo como el propio de la arquitectura estratificada.

Otro fenómeno de especial interés es el del *completamiento* de elementos incompletos que se desarrolla a nivel primario (visual) o secundario (mental) en base a la experiencia pasada. Este fenómeno está directamente conectado con el tipo de *márgenes* de los elementos que determinan la posibilidad del completamiento. En base a este principio, en la mente del observador, un conjunto de mecinales se une en la línea de un forjado o una cubierta demolidos, un arco interrumpido se termina, una decoración dañada se completa, etc.

Además no se debe olvidar que cualquier lugar, con su materialidad, se manifiesta como un conjunto de texturas, colores y sombras. En el caso del lugar que aquí nos ocupa, la heterogeneidad de los elementos presentes se percibe a través de la variedad de colores y texturas debidas a los diferentes materiales presentes: el color natural de los materiales vibrantes en sus tonos cálidos, la textura rugosa de los materiales manuales y consumidos por el deterioro o las texturas lisas y firmes de los acabados y de



7



8

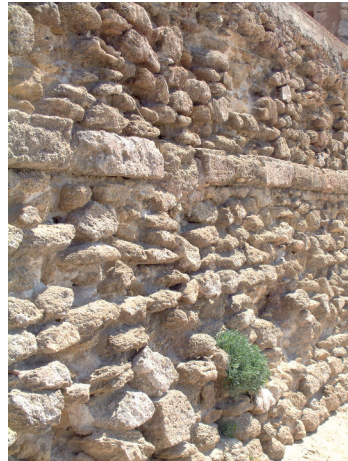


9

- 6. La superposición de los tiempos. *Las tres edades de la mujer* (G. Klimt, 1908)
- 7. Integración visual a través del mecanismo de ambigüedad todo-partes (Partal, Alhambra, Granada)
- 8. El paso del tiempo. (Columna de San Juan de Acre en Venecia, daguerrtipo de la colección Ruskin, 1845-49)
- 9. Mecanismo de *completamiento* de una ventana compuesta (Casa Falier, Venecia).



10



11

los materiales más recientes, la textura natural de la madera cuyas fibras venosas vibran bajo la luz. El lugar de la historia y la estratificación es un concierto de texturas: sombras y colores diferentes para texturas diferentes en una combinación infinita de posibilidades crean la vitalidad y la variedad del lugar, donde cada textura habla de su historia y de su trayectoria a través del tiempo.

La mirada cultural

Cuando hablamos de *gusto* en la experiencia del lugar por parte del hombre, no podemos evidentemente adentrarnos en el *gusto personal* de cada perceptor, tarea absolutamente imposible además de poco útil. No obstante, sí podemos hablar del *gusto colectivo* ligado a aquella *mirada cultural* que se explicita en la manera de observar el mundo en una determinada época a través del filtro creado por los diferentes factores culturales. Las causas de las *oscilaciones* de esta mirada, en palabras de Dorfler²², pueden ser psicológicas, técnicas o tecnológicas, mediáticas, sociales y de comunicación. Por tanto, es posible identificar una serie de factores de naturaleza varia que influyen en la actualidad en la *mirada cultural* frente al lugar heterogéneo, complejo, fragmentado y mutable que se concreta en una arquitectura histórica y estratificada.

Como precedentes culturales inmediatos de la experiencia estética de este tipo de lugar se pueden identificar las concepciones estéticas de lo *pintoresco*, ligado a la variedad, la irregularidad y la imaginación, y lo *sublime*, ligado a la grandeza del hombre y a la potencia destructora de la naturaleza; el *eclecticismo* entendido como momento de apreciación de la heterogeneidad y de rotura de un

único centro; la fascinación por el tiempo y la velocidad entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Sin embargo, en la cultura contemporánea, otros son los factores que se pueden identificar como responsables de la experiencia estética de la arquitectura estratificada: si tenemos en cuenta de la tesis de Jarauta²³ sobre los mapas teóricos de la cultura del siglo XX, la cultura actual, deudora del *postestructuralismo*, se basa fundamentalmente en la aceptación de la *complejidad*, consecuencia del relativismo cultural y de la cultura de la diferencia, y del *mestizaje*, fruto de la confrontación entre diferentes modelos culturales y consecuencia de la mundialización o de la globalización.

El *relativismo cultural*, nacido de la concepción filosófica que niega la existencia de una única verdad, influye, con su rotura de las normas y de la linealidad, en la aceptación de un lugar heterogéneo y complejo donde existen muchas interpretaciones posibles. Con la afirmación del relativismo cultural entra en crisis del concepto de *identidad* entendido como *semejanza* dejando espacio a la relativización de las culturas y a la subsiguiente cultura de la diferencia. Frente a la falta de solidez del concepto de identidad y a la imperante velocidad del mundo de la globalización y a los consecuentes mestizajes, el *hombre relativizado* busca su seguridad en la historia y en el pasado. Hoy en día, el *hombre relativizado* parece conformarse con la historicidad y la antigüedad²⁴ de los materiales, con el dejar visto y desnudo un paramento de ladrillo antiguo o una esquina de piedra. Existe una innegable tendencia del gusto colectivo a desnudar los edificios antiguos, casi en la búsqueda de sus tranquilizadoras

- 10. La textura del paso del tiempo (Puerta de Ca' d'Oro, Venecia)
- 11. La textura del paso del tiempo (Muralla de la Caleta, Cádiz)
- 12. Tienda en Granada (arquitecto: A. Jiménez Torrecilla, 2001; fotografía de J. Manuel López Osorio)
- 13. Espacio, materia y tiempo (*Beaulieu* de E. Chillida, 1991)

entrañas. No faltan ejemplos de bares, tiendas, oficinas y viviendas donde, después de haber descubierto, quizás accidentalmente, un paramento antiguo, a nadie se le ocurre ya recubrir un tesoro tan precioso: la seguridad cierta de la historia frente a la falta de identidad, el calor entrañable de la manualidad artesanal frente a la industrialización imperante, la autenticidad de la materia frente a la virtualidad de la realidad fingida.

Además, se debe señalar como, en la actualidad, dentro de la recuperación de la abstracción de la pureza y la simplicidad del *minimalismo* se constata una tendencia hacia la búsqueda de la experiencia directa de la arquitectura a través de la vista y el tacto mediante el uso de nuevos materiales, texturas, colores y luz²⁵. Como recuerda Ibelings²⁶, participan también de esta búsqueda sensorial, aunque aparentemente sean completamente distintas, las grandes arquitecturas-esculturas tan abrumantes en estos días²⁷. Dentro de esta búsqueda de sensaciones, encontramos también un creciente interés por la *estética del paso del tiempo*, entendido en sus dos vertientes de desgaste de los materiales y estratificación. Basta pensar, en el uso del acero oxidado en las arquitecturas minimalistas de algunos arquitectos actuales, en las esculturas en hierro o acero oxidado o en piedra erosionada por las inclemencias del tiempo de escultores como Richard Serra o Eduardo Chillida.

Esta misma búsqueda de elementos o lugares que transmitan mensajes de sensibilidad, memoria, historia, caducidad, vida, expresividad es quizás la que lleva al hombre contemporáneo a aceptar de buen grado los lugares estratificados de la arquitectura histórica.



12



13

14

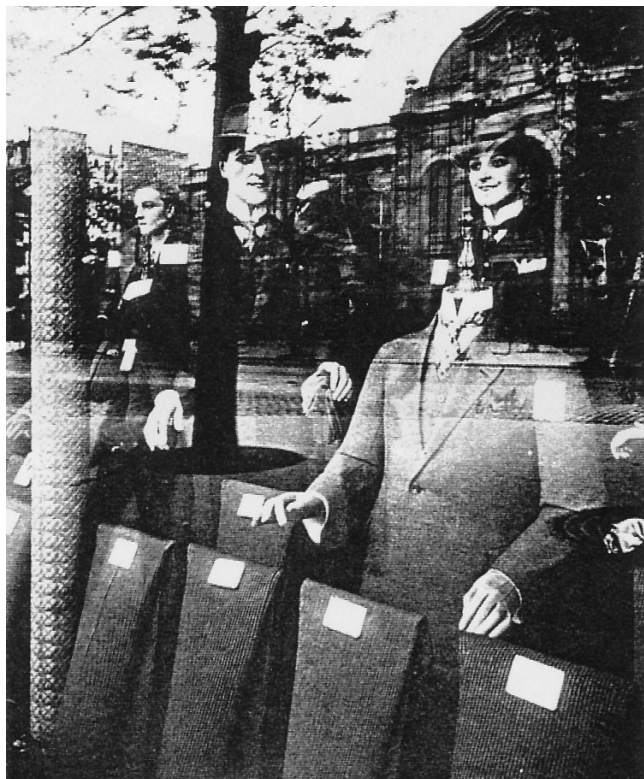


- 14. La mirada del *angelus novus* (*Angelus Novus* de P. Klee, 1920)
- 15. La mirada del *místico* (*El estudio del artista* de L.J.M. Daguerre, 1837)
- 16. La mirada del *flâneur* (fotografía de la serie *Boutique* de E. Aget, 1911-14)
- 17. La mirada del *coleccionista* (*Mnemosyne Atlas*, lám. 32 de A. Warburg, 1920-29)

15



16



17



La mirada sensible

Además de la experiencia estética como gusto existe una experiencia estética intencional, una experiencia de conocimiento a través de los sentidos, el *conocimiento sensible*. Existen algunos autores²⁸ que se ocupan de este tipo de experiencia y la denominan *pensamiento intermedio*, es decir, un pensamiento entre la racionalidad y el sentimiento. Como afirma Rella²⁹, la variedad del mundo, infinita e inconciliable, no se puede entender sólo gracias a la razón. En palabras de Zambrano, "la pasión sola ahuyenta a la verdad, que es susceptible y ágil para evadirse de sus zarpas. La sola razón no acierta a sorprender la caza. Pero pasión y razón unidas, la razón disparándose con ímpetu apasionado para frenar en el punto justo, pueden recoger sin menoscabo a la verdad desnuda"³⁰. Este pensamiento se mueve en el *límite*, como diría Trías³¹, entre la razón y el sentimiento, la racionalidad y la irracionalidad, lo conocido y lo desconocido.

Para escuchar la música de las cosas, para *escuchar el corazón de la ciudad*³², el hombre debe asomarse al umbral y dejar atrás la pura racionalidad. El lugar generado por la arquitectura estratificada comunica mensajes que se pueden ver y analizar a través de las huellas materiales. Pero, al mismo tiempo, transmite también mensajes que superan la fisicidad del lugar: la fuerza expresiva de las personas que habitaron el lugar, de las que lo construyeron, de quien todos los días pasaba por encima de un escalón ahora erosionado, de quien miraba fuera de esa ventana. Estos mensajes no se pueden analizar porque no han dejado una huella impresa, sino simplemente una fuerza expresiva que se puede sentir.

El pensamiento intermedio, según De Luca³³, es el *saber del poeta* que, a través de palabras, similitudes y metáforas, describe el universo de los infinitos posibles. La poesía, como expresión de la subjetividad del poeta, desvela la múltiple realidad del mundo utilizando el poder de la *imaginación* que, en palabras de Rella, mediante agregaciones de diferentes imágenes en una constelación significativa, se propone hacer visible lo invisible³⁴. El *poeta*, con su *mirada sensible* y su *imaginación*, alcanza a sentir lo más profundo de las cosas. Es la *imaginación* estimulada por la *indeterminación* que permite alcanzar el conocimiento

sensible. A este punto, los *lugares de la indeterminación* estudiados por Ingarden³⁵ para la obra literaria resultan especialmente sugerentes en su aplicación al lugar: vacíos de información presentes en el texto que el receptor debe rellenar con su experiencia previa según su imaginación personal. Para acceder a esta mirada sensible, según Zambrano, hay que *volverse niños*³⁶, sentir el mundo según un *sentir auroral* que se despoja del peso de la razón, de la historia, de la conciencia para poseer, como el niño, una mirada que une pensamiento y sentimiento. Hay que despojarse de la razón para conseguir escuchar las cosas por lo que son, escuchar su mensaje.

El filósofo alemán Walter Benjamin, como sugiere De Luca³⁷ creó cuatro figuras como metáforas de esta *mirada sensible* que permite acceder a un nuevo conocimiento. El *angelus novus*³⁸ que representa la mirada hacia la historia, que no conoce la historia en sus detalles pero entiende su sentido y lo transmite hacia el futuro. El *flâneur*³⁹ o el paseante que posee la mirada hacia lo novedoso y lo diferente, la mirada del niño que descubre el mundo o del *campesino* que por primera vez ve la ciudad y con su imaginación construye mundos posibles. El *coleccionista*⁴⁰, que conoce sus objetos profundamente y crea relaciones impensables entre elementos completamente diferentes entre ellos. El *místico*⁴¹ que posee una mirada que llega a sentir el misterio en todas las pequeñas cosas y es capaz de contarlo con sus metáforas.

Metáforicamente el hombre que quiera acceder al conocimiento sensible mira el lugar como el *ángelus* que intuye el sentido de la historia, el *flâneur* que se deja llevar por la imaginación frente a lo novedoso y, con el transcurrir del tiempo, empieza a mirarlo con la mirada del *coleccionista* que ama sus objetos y del *místico* que entiende el misterio de las cosas. Análogamente, en un alarde de utopía, podríamos aspirar a que el restaurador tuviera la mirada sensible del *ángelus* que transmite hacia el futuro el significado de la historia, la mirada abierta del *flâneur* que crea mundos imaginarios, la sensibilidad del *coleccionista* que establece relaciones entre sus objetos, y la mirada profunda del *místico* que logra transmitir el misterio de las cosas a los demás.

La conservación de la arquitectura: materia y mensajes

¿Qué sugiere todo esto a la práctica de la restauración arquitectónica? Ampliar nuestra mirada hacia el carácter de la arquitectura histórica y los mecanismos de su expresión significa introducir nuevos parámetros para el conocimiento más profundo de esta arquitectura. Desde el momento que consideramos fundamental *conocer para conservar*, la ampliación del conocimiento hacia nuevas perspectivas representa un paso necesario hacia adelante. Así, una de las posibles líneas de investigación consiste en el estudio del carácter y de los mecanismos de expresión de la arquitectura llegada hasta nuestros días tras las transformaciones antrópicas y las modificaciones debidas al paso del tiempo.

La conservación de la materia y los mensajes

El deseo de conservar la arquitectura con su carácter y capacidad de expresarse desencadena la aspiración a la conservación de su materialidad, de su carácter y de los mensajes que transmite. Como se ha visto, la arquitectura narra su historia a través de las huellas grabadas en su materia (legibles a través de la arqueología de la arquitectura), comunica su memoria a través de los fragmentos de configuraciones desaparecidas, expresa la vida y el paso del tiempo a través de su rítmica estratificación y de su inexorable envejecimiento. Conservar la capacidad de comunicar éstos y otros mensajes significa conservar la esencia de la arquitectura para que pueda seguir hablando. En este sentido nacen dos aspiraciones en la práctica de la restauración: *conservar para conocer* y *conservar para experimentar*. En el primer caso, se aspira a conservar los datos materiales y su legibilidad para que se pueda seguir leyendo la historia escrita en la materia de la arquitectura. En el segundo caso se aspira a conservar las características del edificio –heterogéneo, múltiple, complejo, fragmentado, temporalizado– para que el hombre pueda seguir estableciendo un diálogo con éste. Conservar la materialidad y el carácter de la arquitectura no

significa congelarla o momificarla para intentar preservar eternamente su cuerpo despojado de vida, sino de *cuidar* de ella, cuidar de la arquitectura como se cuida de un ser querido: entenderla y apreciarla por lo que es y ayudarla a que pueda continuar a vivir. Para poder lograr esto se debe conocer la arquitectura histórica en sus tres vertientes: la *materia-documento* que custodia los datos históricos y culturales en un conjunto de signos que se pueden documentar y estudiar racionalmente; el carácter que define el lugar de la arquitectura como fuente de diálogo con el hombre; la experiencia del lugar en sus tres vertientes de percepción de la materia, gusto y conocimiento sensible.

La restauración y la búsqueda de la compatibilidad

Cuidar de la arquitectura significa también buscar un equilibrio entre la conservación y las necesidades que el mismo edificio manifiesta y que los habitantes requieren para seguir viviendo en ella. En esta dirección se establece una necesaria práctica de búsqueda de compatibilidad entre la aspiración de conservación y las necesarias intervenciones orientadas a la *permanencia* del edificio y de *habitabilidad* requerida por la sociedad. Así, se requiere al arquitecto un ejercicio continuo de búsqueda de compatibilidad entre la conservación de los materiales para su permanencia en el futuro y la conservación de la materia como documento y como elemento de expresión, la eficiencia estructural y la conservación del carácter de la arquitectura, la inserción de nuevas funciones y el respeto de los ámbitos arquitectónicos antiguos, y el decoro requerido por el usuario y la conservación de la materialidad auténtica.

Esta búsqueda de compromisos constituye la base para la definición de los criterios que guiarán el proyecto de restauración en equilibrio permanente entre diferentes posibles soluciones. Establecidos los criterios del proyecto, el arquitecto identifica las *acciones* necesarias para la realización del mismo. Cada acción se podrá realizar mediante diversas opciones de puesta en obra y compete al proyectista elegir

las que sean más coherentes con sus propios criterios. En el caso del lugar que aquí nos ocupa, la búsqueda del compromiso se identifica con el intento de minimizar el impacto sobre el documento y, al mismo tiempo, sobre el carácter y la experiencia.

En el primer caso, se trata de elegir las opciones de puesta en obra que permitan la mayor compatibilidad posible entre la conservación del dato material y la satisfacción de las necesidades. Para que esto sea posible no es necesario sólo conservar la materialidad entendida como un conjunto de elementos diferentes sino también los puntos y elementos que permiten su lectura. Un ejemplo entre otros posibles: el rejuntado completo de un paramento, operación aparentemente necesaria para su conservación y extensamente difundida en la práctica de la restauración, elimina los datos que permiten leer estratigráficamente la historia del edificio. Sin embargo, un rejuntado selectivo que se limite a un atento zurcido puntual realizado sólo en los puntos de mayor necesidad permite compatibilizar la conservación de la fábrica y la conservación de los datos materiales.

El objetivo de *minimizar el impacto sobre el carácter y la experiencia* requiere una reflexión sobre la necesidad de conservar las *propiedades materiales* que definen el carácter del lugar y que el hombre experimenta: conservar la heterogeneidad de los materiales, colores y textura y la multiplicidad de los ámbitos, evitando cualquier tipo de intervención de homogeneización con enlucidos continuos y abstractos; conservar la complejidad de las relaciones, evitando explicar didáctica y forzosamente una interpretación; conservar la fragmentación de los elementos y las partes, eludiendo sellar los bordes interrumpidos para permitir que la imaginación siga trabajando; conservar la espontaneidad del fragmento dentro de su contexto estratigráfico y semántico, evitando su descontextualización y aislamiento; conservar la mutabilidad ligada al *tiempo antrópico*, conservando la superposición de las diferentes fases, y al *tiempo natural*, conservando el envejecimiento natural de los materiales.



18




19

18. Los bordes de lo inacabado (Iglesia de Vara del Rey, Cuenca)

19. Zurcido de una junta (Campanario de Vistabella del Maestrazgo; arquitectos: C. Mileto y F. Vegas)

Además, se debería minimizar el impacto de las acciones de conservación de los materiales que puedan cambiar el aspecto de los mismos, minimizar el impacto de la consolidación estructural y funcionalización con la inserción de nuevos elementos que puedan afectar al carácter del lugar, evitando materiales brillantes y llamativos, buscando una mayor integración de los elementos por color y textura (morteros con granulometrías gruesas, madera, metales oxidados, etc.), sin renunciar a un diseño contemporáneo de los mismos y minimizar el impacto de restablecimiento del decoro intentando modificar las superficies sin sustituirlas o reponerlas.

Una misma acción puede resultar más o menos respetuosa, o más o menos agresiva, en función de la modalidad elegida para su ejecución. La búsqueda de la compatibilidad entre las aspiraciones de conservación y las necesidades externas dirige la práctica de la restauración hacia esa actitud que se puede definir como *cuidar* de la arquitectura. Cuidar de la arquitectura es una metáfora para expresar la importancia de que la práctica de la restauración arquitectónica tenga en cuenta la esencia de la arquitectura que hemos heredado, una realidad profundamente ligada a la historia, la memoria y el tiempo, a través de la materialidad que permite la permanencia de su carácter y la posibilidad de experimentarlo. 

NOTAS

1. Véase, MILETO, C., "Algunas reflexiones sobre el Análisis Estratigráfico Murario", en *Loggia*, n° 9, Valencia, 2000, págs. 80-93
2. El método del análisis estratigráfico de la arquitectura se considera extraordinariamente formativo para una posible aproximación del arquitecto al edificio histórico. De hecho, no sólo se trata de un método que permite entender el edificio en su evolución histórica, espacial, estructural, funcional, etc., sino que permite también desarrollar una sensibilidad hacia la construcción histórica, las modalidades de la estratificación y la materialidad de la arquitectura que puede reflejarse positivamente en el proyecto de restauración con logros conservativos.

3. NORBERG-SCHULZ C., *Genius Loci. Paesaggio, ambiente, architettura*, Electa, Milán, 1979, pág. 8
4. Véase: VENTURI R., *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona 1987 (1966)
5. Cfr.: RUSKIN J., *Le sette lampade dell'architettura*, Jaca Book, Milán, 1981, pág. 211 (1849)
6. Cfr.: AUGÉ M., *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Bollati Boringhieri, Turín, 2004, pág. 10 (2003)
7. Cfr.: PROUST M., *La prigioniera*, Newton Compton editori, Roma, 1990, pág. 625 (1923)
8. Nos referimos, por ejemplo, a las técnicas mnemónicas propuestas por Ramón Llull o Giulio Camillo: la creación mental de castillos o teatros, donde se colocaban los elementos o ideas que se debían recordar, consentía recobrar la memoria de lo que allí se había guardado, cada vez que se volvía a entrar imaginariamente en sus estancias. Véase: YATES F.A., *L'arte della memoria*, Einaudi, 1993 (1966)
9. Cfr.: CANDU J., *Mémoire et identité*, PUF, París, 1998, pág. 154
10. Véase: GIEDION S., *Espacio, Tiempo y Arquitectura*, Editorial Científico-Médica, Barcelona, 1968 (1941)
11. Nos referimos especialmente al cuadro de Klimt titulado *Las tres edades de la mujer* (1908)
12. Entre otros, nos referimos a: algunos retratos de Picasso (*L'Arlésienne*, 1911-12; *Retrato de Ambroise Vollard*, 1909-10) y a las naturalezas muertas de Braque (*Naturaleza muerta con as de flores*, 1911; *Naturaleza muerta con despensa*, 1919)
13. Véase sobre todo las fotografías fotodinámicas de los hermanos Bragaglia (*La dattilografía*, *L'attore*, *Il fumatore*, todas entre 1910 y 1912)
14. Los principios de la estética de wabi-sabi están exhaustivamente explicados en: KOREN L., *Wabi-sabi para artistas, diseñadores, poetas y filósofos*, Hipòtesi-Renart Edicions, 1997 (1994)
15. Véase: RUSKIN J., op. cit., Londres, 1849
16. Véase: YOURCENAR M., "Il tempo, grande scultore", en *Opere*, Bompiani, Milán, 2001 (1954)
17. Véase: RIEGL A., *El culto moderno a los monumentos. Caracteres y origen*, Visor, Madrid, 1987 (1903)
18. La bibliografía existente sobre la Gestalpsychologie es muy vasta, pero, entre otros, véanse: KOFFKA K., *Principles of Gestalt*

Psychology, Harcourt Brace, Nueva York, 1935; KÖHLER W., *Gestalt Psychology*, Liveright, Nueva York, 1947; KATZ D., *Gestaltpsychologie*, Benno Schwabem Basilea, 1948; KANIZSA G., (ed.), *Fenomenologia sperimentale della visione*, Franco Angeli, Milán, 1984; MASSIRONI M., *Fenomenologia della percezione visiva*, Il Mulino, Bolonia, 1998. Para la aplicación de esta teoría al arte y a la arquitectura indiscutible es el papel de Arnheim: ARNHEIM R., *Art and Visual Perception - A Psychology of the Creative Eye - The New Version*, The University of California Press, Berkeley, California, 1954; ARNHEIM R., *Toward a Psychology of Art. Entropy and Art*, University of California Press, Berkeley, California, 1966-1971; ARNHEIM R., *The Dynamics of Architectural Form*, The Regents of the University of California, 1977

19. Entre las leyes fundamentales de la Psicología de la Forma recordamos: la unificación figural o factores estructurales, la proximidad, la semejanza, la buena dirección, el destino común, el cierre, la simplicidad, la precisión, la experiencia pasada. Se trata de las leyes formuladas en un primer momento por los fundadores de la Gestaltpsychologie (Wertheimer, Koffka y Köhler), luego ampliadas por todos sus seguidores

20. Entre los principios son de especial interés en este ámbito la organización figura-fondo, las figuras reversibles, el completamiento, los márgenes, y los efectos de centramiento o de campo

21. Cfr.: BRANDI C., *Teoria del restauro*, Einaudi, Turín, 1977 (1963), pág. 75

22. Véase: DORFLES G., *Le oscillazioni del gusto*, Lerici, Milán, 1958

23. Véase: JARAUTA F., *Deleuze: arquitecturas contemporáneas*, ETSA-UPV, Valencia, 2000

24. Como ya destacaba Riegl en 1903, el valor histórico del monumento como referente de una época precisa de la historia, se ha sustituido poco a poco con el valor del proceso evolutivo donde cada cosa tiene una importancia y posee un papel insustituible. Este valor del proceso evolutivo es, según Riegl, el mismo valor de antigüedad entendido como el valor del tiempo que pasa y de la evolución continua de las cosas. Cfr.: RIEGL A., op. cit., 1987, págs. 38-39 (1903)

25. Nos referimos a las arquitecturas, entre otros, de los españoles RCR y Francisco Mangado o los suizos Herzog & De Meuron y Peter Zumtor

26. Cfr.: IBELINGS H., *Supermodernismo. Arquitectura en la era de la globalización*, Gustavo Gili, Barcelona, 1998, págs. 90-94 (1998)

27. Evidentemente nos referimos, entre otras, a las formas oníricas e irracionales de Frank O. Gehry, las metáforas orgánicas de las enormes estructuras de Santiago Calatrava, y las hiperestructuras de Norman Foster. Con estas arquitecturas, estos arquitectos desafían la sobreabundancia del mundo contemporáneo intentando superar el ruido con sus enormes esculturas

28. Entre otros, se recuerdan: los italianos Franco Rella, Pina De Luca, Giampiero Comolli y los españoles María Zambrano y Eugenio Trías

29. Cfr.: RELLA F., *L'estetica del Romanticismo*, Donzelli, Roma, 1997, pág. 14

30. Cfr.: ZAMBRANO M., *Hacia un saber del alma*, Alianza, Madrid, 1987, pág. 20

31. Cfr.: TRÍAS E., *Lógica del límite*, Destino, Barcelona, 1991, pág. 15-18

32. Véase: SAVINIO A., *Ascolto il tuo cuore, città*, Adelphi, Milán, 1984 (1944)

33. Véase: DE LUCA P., *Movimenti del limite. Il sapere della poesia*, Guerini Scientifica, Milán, 1995

34. Cfr.: RELLA F., *Metamorfosi. Immagini del pensiero*, Feltrinelli, Milán, 1984, pág. 125; RELLA F., *Miti e figure del moderno*, Feltrinelli, Milán, 1993 (1981), pág. 125

35. Cfr.: INGARDEN R., "Concreción y reconstrucción", en WARNING, Rainer, (ed.), *Estética de la recepción*, Visor, Madrid, 1989, pág. 35-53 (1979)

36. ZAMBRANO M., *Notas de un método*, Mondadori, Madrid, 1989, pág. 55

37. Cfr.: DE LUCA, Pina, op.cit., 1995, pág. 14

38. BENJAMIN W., "Tesi di filosofia della storia", en *Angelus Novus*, Einaudi, Turín, 1962 (1955), pág.80

39. BENJAMIN W., "Il flâneur", en *Parigi, capitale del XIX secolo. I <passages> di Parigi*, Einaudi, Turín, 1986 (1928-42)

40. BENJAMIN, Walter, "Il collezionista", en *Parigi, capitale del XIX secolo. I <passages> di Parigi*, Einaudi, Turín, 1986 (1928-42)

41. BENJAMIN, Walter, "Franz Kafka", en *Angelus Novus*, Einaudi, Turín, 1962 (1955)